



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: O polityczności zmysłowego ciała globalnego, czyli retroaktywne przerzuty przez cyfryzację

Author: Maciej Nowak

Citation style: Nowak Maciej. (2014). O polityczności zmysłowego ciała globalnego, czyli retroaktywne przerzuty przez cyfryzację. W: K. Kłosiński, D. Matuszek (red.), "Polityczność psychoanalizy : Freud - Lacan - Zizek" (S. 373-401). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Maciej Nowak

UNIWERSYTET ŚLĄSKI

O polityczności zmysłowego ciała globalnego, czyli retroaktywne przerzuty przez cyfryzację

W niniejszym szkicu pragnę przedstawić kilka myśli na temat związków między tym, co Jacques Rancière nazywa reżimem estetycznym i podziałem „zmysłowego” lub zmysłowości (*sensible*), a tym, co wypadłoby nazwać na potrzeby niniejszej refleksji apelem rzeczywistości wirtualnej. Apel ten można by również nazwać apelem ery cyfryzacji, by unieruchomić i odpowiednio spreparować przynajmniej próbkę tej rozedrganej, nazbyt ogólnie panoszącej się wirtualności. Cyfryzacja jako taka określa kondycję technologiczną człowieka XXI wieku, ale obraz cyfrowy to także Prosperowe *to*, z czego *rodzą się sny*, a dla nas i dla naszych czasów owo *to*, w całej swojej bezosobowości, stało się już artykułem pierwszej potrzeby. Oczywiście krytyka tak rozumianego obrazu nie może zatrzymać się na płytkim oglądzie reprezentacji empirycznej. Ukazujący się naszej percepcji obraz, jako podstawowy element tożsamości psychoontologicznej społeczeństwa konsumenckiego, odgrywa tak istotną rolę właśnie dlatego, że potrafi, w sposób niemal doskonały, przywoływać nie tylko siebie, lecz wszystko *jak leci*. Nawiasem mówiąc, może nie przypadkowo czasownik *przywoływać* stał się czasownikiem „dyżurnym”, używanym często, może nawet zbyt często, w medialnych rejestrach krytyki i popularyzacji kultury.

Publicznie unaocznione *wszystko jak leci* skupia w sobie treści polityczne, publicystyczne, naukowe, kulturalne, artystyczne w istocie bez wnikania w dorobek, dyskurs krytyczny i historię tych dziedzin. Można powiedzieć, że apel wirtualny usypia pożądanie i uśmierza głęboki lęk poprzez podsycanie powierzchownego niepokoju oraz efektowną stymulację chęci zobaczenia, *co będzie dalej*. Podkreślmy, celem takiego przekazu znaków jest *zobaczenie* kolejnego obrazka, a nie poznanie relacji między rzeczami jedynie asygnowanymi prostą i efektowną reprezentacją. Naturalnie celem każdego rodzaju pedagogiki jest, między innymi, zachęcenie uczniów, studentów czy ogólniej – odbiorców i słuchaczy, by przeczytali na dany temat nieco więcej,

o ile nie: jak najwięcej. Istotnie zachęcanie nie może się zacząć inaczej niż poprzez wyłożenie problemu pod postacią łatwej do ogarnięcia i zrozumienia reprezentacji danego zagadnienia. Problem w tym, że dynamiczna wirtualność sprzyja postrzeganiu takiej uproszczonej reprezentacji jako realizacji poznawczej. Wiedza nie potrzebuje już wiedzącego, lecz poszerza się sama. Poznanie w tych warunkach jest użyczeniem chwili uwagi przez podmiot, którego zadaniem jest rzucenie okiem na uproszczony schemat wizualny, przeważnie zawiłego, problemu lub zaaprobowanie prezentacji takiego czy innego problemu jako dobrze przygotowanego pokazu ładnych ilustracji.

Cudowna moc oddziaływania obrazu na podmiot bierze się stąd, że z obrazem można się utożsamiać na wiele sposobów. O ile model kultury oparty na porządku symbolicznym, a więc na Prawie Ojca, domagał się podjęcia przez podmiot wiążącej decyzji, kim zamierza być, jaką rolę ma odegrać w społeczeństwie, świadomość kulturowa oparta na hegemonii obrazu najwidoczniej zwalnia nas z tego obowiązku. Reżim obrazu daje nam prawo – choć pamiętajmy, że przyzwolenie, jak poucza na każdym kroku Slavoj Žižek, często okazuje się perwersyjnie ukrytym nakazem – utożsamić się chwilowo z ikonicznym kształtem bieżącego apelu wirtualnego. Tak wyartykułowanym tropem obrazu i obrazowości, jak widać ostatecznie zawsze zideologizowanych, obowiązkowo nawiązujemy do dorobku krytycznego psychoanalizy, a konkretniej do zagadnień związanych z porządkiem Wyobraźniowego. Naturalnie Wyobraźniowe to nie ładne obrazki czy też wyobrażenia obrazowe wyrzucone przez fale pamięci. Porządek obrazów to przede wszystkim domena możliwości, zawsze pozornej i często perwersyjnej identyfikacji, która jako domena rzeczy i przedmiotów przeznaczonych *do zobaczenia* skrywa w sobie motywację, czy wręcz cały wymiar sugestii o charakterze politycznym. Od skrytej polityczności do porządku obrazu jako reprezentacji wizualnej dojdziemy poprzez autorską koncepcję reżimu estetycznego, wyłożoną przez wspomnianego już Jacques'a Rancière'a. Docelowo w naszym szkicu potraktujemy także jego zamyśl nad wspólnotą równych – poszukując kulturowych i literackich paradygmatów identyfikacji na miarę świadomości współczesnej, jak widać, na dobre zatraconej w obrazach. W sekwencję wywodu spajającego wymienione wątki inspirowane myślą Rancière'a – reżim estetyczny, wizja wspólnoty równych w estetyce epoki cyfrowej – pragnę wtrącić refleksję nad poniekąd oczywistym znakiem naszych czasów, a mianowicie nad erozją wielkiego indywidualizmu i charyzmy we wszelkich dziedzinach życia.

By identyfikacje obrazowe nabrały charakteru apelu politycznego – założymy za Rancière – muszą ulec odpowiedniemu procesowi estetyzacji bądź stylizacji. Przyjrzyjmy się pewnemu przykładowi, który wprowadzi nas w zagadnienie upolitycznienia przez estetyzację w kontekście edukacji wyższej w jej najświeższej i najaktualniejszej odsłonie. Założmy, że studiować dziś ma znaczyć tyle, ile upodobnić się do postaci studentów z folderów uczelnianych – uśmiechniętych, młodych ludzi pochylonych nad notatkami w nowoczesnej, prawdziwie europejskiej sali wykładowej. Odczytując to na sposób Rancière'owski, można powiedzieć, że identyfikacja taka, po pierwsze, sprowadza koncepcję uczenia się do uczestnictwa, po drugie, nadaje temu uczestnictwu jakość estetyczną i rys stylizacyjny (tak wygląda student, który ma czuć się dobrze, że jest elementem efektownie przygotowanej scenerii), po trzecie, w zasadzie nie wymaga od tej całej sytuacji, by była czymś więcej niż pasywnym uczestnictwem. Można stwierdzić, nieznacznie tylko upraszczając i schematyzując nasz przykład, że dla wielu podmiotów stać się studentem znaczy dziś tyle, ile właśnie tak *wyglądać* i pobyc na jakiś czas w takim świeżym, nowoczesnie prezentującym się miejscu. Polityka i polityczność, powróćmy do Rancière'a, to nieustanne, sugestywne rozstawianie ról i rzeczy na scenie powszechnej widzialności. Oryginalność podejścia Rancière'a polega na tym, że namysł jego defamiliaryzuje konteksty ogólnie przyjętych perspektyw dyskusji na temat ról i funkcji estetyki, poezji, poetyki, sztuk w cywilizacji Zachodu. W swoim subtelniejszym rozumowaniu filozof odczytuje te domeny kultury poza dyskursami przypisanymi im nawet przez marksizujących krytyków, którzy w swoich radykalnych rozważaniach nie zrezygnowali z takich pojęć, jak modernizm, awangarda, postmodernizm itp. I tak estetyzacji polityki, w tym wypadku, nie należy kojarzyć na przykład z dyskusją Benjamina na temat produktu kulturowego w wieku masowej reprodukcji¹. Reżimy estetyczne w ujęciu Rancière'a raczej

1 W politycznym podziale zmysłowości dla Rancière'a mniej liczy się sam postęp techniczny, na przykład jako medium masowej reprodukcji, niż subtelniejsze rozstawienie znaczeń, figur w polu widzialności, także tekstualnej, i uważności. Nie ma jednak najmniejszej wątpliwości, że fotografia i film w wielkim stopniu przyczyniają się do obróbki tego, co należy zauważyć w przestrzeni apelu politycznego, a czego nie. Nie sposób nie docenić w tej sytuacji roli techniki jako czynnika mediacji między sztuką i odbiorcą masowym. „Aparatura przekazująca publiczności grę aktora filmowego nie ma powinności respektowania tej gry w jej totalności. [...] Publiczność wczuwa się w aktora, wczuwając się

pomagają systemowi politycznemu ukształtować aprioryczne formy percepcji powszechnej, wedle których pewne aspekty rzeczywistości mają być zauważalne, a niektóre mają pozostać w ukryciu². Estetyka w tym rozumieniu, w pewnym sensie, wyprzedza i uprzedza *wszystko*, by powrócić do przykładu studentów w ładnej sali wykładowej, i nadaje tej sytuacji pewną własną ideologiczną jakość. Innymi słowy, zadaniem politycznym tego obrazu jest pokazanie, jak to ma wyglądać, odbywać się – inną sprawą jest, czy wykładowca będzie w stanie nauczyć słuchaczy czegokolwiek według wyuczonych przez lata zasad rzemiosła akademickiego. Zakładamy, że niewiele, skoro słuchacz zostaje powołany do swojej roli przede wszystkim po to, by być widzialnym i przysłużyć się estetycznie poprawnym powieleniem obrazu sali wykładowej. Aspekt stylizacyjny obecności i wyglądu – a więc reżim polityczny – zwalnia podmiot edukacji z przymusu częstej *nieobecności* na scenie wspólnoty, bo bez nieobecności – *bycia niewidocznym* – niemożliwym kiedyś było zgłębianie wiedzy, dostępnej jedynie poprzez żmudną lekturę tekstu.

Przytoczona tu (i to zupełnie poważnie) scenka z folderu uczelni nie jest przykładem anonsowania jakiegoś szczególnego kryzysu edukacji. Ujmijmy to raczej tak: polityczność zawsze przychodzi przed nami i miesza nam szyki w racjonalnie ułożonym obrazie rzeczywistości. U Platona racja polityczna oddziałuje na naszą wyobraźnię jako spektakl, a więc u Greków scena teatralna, na której pokazuje się role pewnego porządku społecznego i określające te role relacje. Teatr i poezja (czy pismo w ogóle) to przykłady zlej polityczności, która miesza w Platonowym porządku konkretnych rzeczy i idei. *Mimesis* zastępuje idee obrazami i pozorami, jest zatem domeną działalności świadomej, poniekąd zawsze w jakimś stopniu zwulgaryzowanej w stosunku do prawdziwej filozofii lub żywego słowa – to znaczy słowa mówionego, poważnego. Jest jednak przykład pozytywnego *mimesis*, a jest nią konkretnie forma *choreograficzna* utworzona, jakbyśmy to dziś ujęli, w czasie rzeczywistym przez ciało zbiorowości³. Innymi słowy, wedle Platona, chór, grupa tancerzy lub grupa gimnastykujących się obywateli poprzez – odpowiednio – śpiew, taniec lub wykonywanie ćwiczeń ruchowych przekonująco tworzy

w aparat". Por. W. Benjamin: *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*.

W: *Idem: Anioł Historii*. Tłum. J. Sikorski. Poznań 1993, s. 217–218.

2 J. Rancière: *The Politics of aesthetics. With an afterword by Slavoj Žižek*. London – New York 2004, s. 13.

3 *Ibidem*, s. 14.

i unaocznia rzeczywistą jedność. W naszej refleksji ten przykład raczej posłużyłby dziś złej polityczności – czyli zbiorowemu udzielaniu się póź i modeli poprawności wizerunkowej (notatniki lub tablety pod ręką, uśmiechy, okulary, wypożyczanie książek w nowej bibliotece, rozmowy przez telefon). Tak czy inaczej wszystkie trzy manifestacje estetyzacji służą produkcji pewnych konfiguracji znaków, które kształtują i monitorują zachowania zbiorowe. Imitacja w rozumieniu poetyki klasycznej jest krokiem w kierunku autonomizacji sztuk i wbrew intencjom autorów tychże poetyk, na przykład Arystotelesa, dalszej ich alienacji od faktycznych spraw społecznych.

O wiele ciekawsze jest odczytanie politycznej regulacji figur na scenie publicznej widzialności w nowożytnych oraz współczesnych przejawach twórczości kulturowej. W wersji nowoczesnej podział zmysłowości wychodzi nie tylko poza figuratywność teatralną jako na przykład powszechnie dostępna powieść, czyli jako fikcja popularna. Owszem, w przewrocie estetycznym nowoczesności bardzo istotną rolę odegrała powieść, ale przytoczone w pierwszym rządzie przez Rancière'a przykłady to *Madame Bovary* i *Edukacja sentymentalna*, a więc dzieła artystycznie wysmakowane. Udział Flauberta w demokratyzacji literatury, według tłumaczenia filozofa, polega na tym, że jego powieść pozwala sobie na pełną autonomię tematu wobec historii i istotnych problemów współczesności. Istotnym problemem nie może być przecież ułożona w filigranowej formie literackiej historia niewierności małżeńskiej, tylko empatyczne, politycznie zaangażowane studium walki klasowej lub mniejszych antagonizmów społecznych. Polityczna eksploatacja zaawansowanej sztuki najwidoczniej przebiega na tych samych zasadach wygodnej dla wszystkich niejasności, co omówione tu studiowanie *a la mode*. Zilustrujmy tę niejasność następująco: „może nie wiem dokładnie, o co w tym wszystkim chodzi (estetyzm Flauberta, studiowanie na nowoczesnej uczelni), ale najwidoczniej nie chodzi tu o rozumienie czegokolwiek, wystarczy być, zaakceptować ten spektakl wyrafinowanej formy, uwierzyć, że to ma jakiś sens”. Dalsze i późniejsze przykłady ekspansji politycznego wychodzą poza domenę tekstu. Estetyzacja regulująca formy życia społecznego oraz, jakby to ujął Raymond Williams, *struktury odczuwania* jego elementów postępuje i rozwija się, na przykład, jako sztuka graficznych interfejsów⁴.

4 Pojęcie zaproponowane przez Williamsa (*structures of feeling*) niuansuje krytykę interakcji form i jednostek, z której wyłania się bogactwo treści świadomości

Od czasu renesansu powszechnie widzialnym dla czytelnika lub bibliofila, i to w pierwszej kolejności, jest typografia, która nadaje tekstowi waloru architektonicznego (ilustracje, winiety, *culs-de-lampe*) i z czasem, ogólnie, przenosi się na dziedzinę wzornictwa użytkowego (art deco, Bauhaus, konstruktywizm)⁵. Ta użytkowość, rzecz jasna, to przykład jeszcze bardziej wyrachowanego podziału „zmysłowego”, przez co także jeszcze bardziej inwazyjnej ingerencji polityczności w epistemiczne i empiryczne przestrzenie życia codziennego. Ogólna logika Rancière'owskiej krytyki jest klarowna. Im bardziej sztuka i jej obecność w życiu staje się wyrafinowaną grą dla siebie, tym łatwiej jest polityce *jakoś* wykorzystać ją do zaprowadzenia cichych, to jest niewidocznych, zabiegów ideologicznych. Czujność krytyczna Rancière'a pragnie najwidoczniej wyprzedzić dyskusję, która łatwo daje się zwodzić, że zmiany postaw i świadomości określane są przez, zawsze bardzo widoczny, postęp techniczny. W nawiązaniu do sztuki wieku reprodukcji mechanicznej filozof twierdzi, że program rewolucji estetycznych ma w pierwszej kolejności charakter literacki, a dopiero w drugiej – naukowy. Im bardziej zbliżamy się do nowoczesności, tym bardziej ów program przestaje skupiać uwagę na wielkich nazwiskach i wydarzeniach, doszukuje się natomiast symptomów zmian epokowych w małych, anonimowych szczegółach życia⁶.

Zapytany o teoretyczną użyteczność takich kategorii, jak modernizm, awangarda, ponowoczesność w refleksji nad sztuką, Rancière odpowiada, że preferuje inny, rzecz jasna własny, model ewolucji postaci politycznego jako kreacji artystycznej. Filozof woli mówić o reżimach naszkicowanych w trzech odsłonach. Pierwszą z nich jest etyczny reżim obrazów, czyli modeli zachowania społecznego właściwych, na przykład, dla Platońskiej koncepcji dobrze funkcjonującego państwa. Obrazy mogą być poprawne, czyli wynikać bezpośrednio z działania i mówienia

praktycznej. „Ta praktyczna świadomość jest zawsze czymś więcej niż tylko manipulacją ustalonymi formami i jednostkami. Pomiedzy przyjętymi interpretacjami a praktycznym doświadczeniem występuje często napięcie”. Zmysłowe Rancière'a najwidoczniej w podobny sposób buduje nowe napięcia tak jakby w nieoczekiwanych miejscach i stale zmienia parametry tej manipulacji. „Istnieją też ważne mieszane doświadczenia, wyrażane za pomocą dostępnych środków na zasadzie metonimicznej, inaczej mówiąc – jako część zamiast całości lub całość zamiast części”. Cytaty za: R. Williams: *Marksizm i literatura*. Tłum. A. Chojnacki, E. Kasperski. Warszawa 1989, s. 215.

5 J. Rancière: *The Politics of aesthetics...*, s. 15.

6 *Ibidem*, s. 33.

lub, na przykład jako artystyczne imitacje rzeczywistości, być niedoskonałe. Jednakże obydwa systemy znaków oddziałują na siebie w obrębie dyskursu zajmującego się poprawnością zastosowania obrazów, czyli znaków, w konkretnych sprawach bezpośrednio wpływających na życie wspólnoty. Drugi reżim – poetycki – kształtuje siebie na zasadzie wprowadzania pewnej porządkującej „dezorientacji” w reżimie etycznym. Zajmując się twórczością *mimesis* także jako przedmiotu poetyki, na przykład Arystoteles podporządkowuje obraz i słowo pewnym wyabstrahowanym zasadom. Poetyka jako uwaga skupiona na poprawności formalnej odciąga czujność poznawczą od samej rzeczy, czyli przedmiotu imitacji. Otaczając sztukę opieką logosu krytycznego, na pierwszym planie celów poznawczych odnajdujemy samo *poesis*, a więc *substancję* poematu lub utworu dramatycznego, a nie, jak to miało miejsce w poprzednim reżimie, *esencję* obrazu-imitacji⁷. W tym odczytaniu okazuje się, że reżim etyczny był, intelektualnie rzecz biorąc, mniej ścisły, ale szczerzej przyznawał się do swojej polityczności. Skupiając uwagę na kwestii poprawności reprezentacji artystycznej wobec decorum w estetyce klasycznej (także klasycystycznej), w mniejszym stopniu zdajemy sobie sprawę, że sztuka i sztuki jak zawsze przede wszystkim służyć podziałowi zmysłowości w przestrzeniach świadomości publicznej. Trzeci reżim – estetyczny – właściwy dla nowoczesności zakorzenionej w estetyce schyłku oświecenia (Kant, Schiller, Vico) każe refleksji nad sztuką jeszcze dalej odejść od prostych relacji między człowiekiem i jego twórczością mimetyczną. Sami romantycy, jak wiemy, niechętnie postrzegają sztukę jako imitację, wolą raczej kultywować ją jako organiczny, twórczy obraz siebie lub Ducha. Przenosząc owo doświadczenie siebie w przestrzeń teorii i poezji, twórcy ci sugerują pogłębianie samego doświadczenia teoretycznego. Reżim estetyczny najwidoczniej lubuje się w artykulacji efektownych prawd, które dokonują przełomowych skoków argumentacyjnych. Stąd odkrywanie „prawdziwego”, czyli nieznanego dotąd Homera przez Vico, rozpatrywanie istoty geniusza jako podmiotu nieświadomego źródła swojego geniuszu przez Kanta lub idea wychowania estetycznego Schillera dokonującego paradoksalnej syntezy poznania rozumowego i zmysłowego⁸. Innymi słowy, technicznie rzecz biorąc, reżim estetyczny lubuje się w rekonstruowaniu prawdy lub

7 *Ibidem*, s. 21.

8 *Ibidem*, s. 23–24.

re-inwencji starych autorów i dzieł, tak jakby narcystycznie podbijając swoją wartość i pozycję w historii sztuki i estetyki.

Przytoczone przykłady podziału zmysłowości (w naszej refleksji uproszczony przykład sali wykładowej) oraz politycznych podchodów reżimu estetycznego proszą się o bardziej szczegółowe rozwinięcie kwestii problemu identyfikacji. Postawimy pytanie: co dzisiaj podmiot ma zobaczyć, z czym się utożsamić oraz jaką rolę ma odegrać w „reżimie” stosownym dla swojej sytuacji oraz czasu? Jak to się dzieje, czy jak to się stało – zapytamy jeszcze – że w ideologii kapitalizmu zglobalizowanego za „cnotę” obywatelską nie uzna się już działania opartego na wyrzeczeniu, poświęceniu, życiu „ku Innemu” jako bliźniemu, rzecz jasna, kosztem własnej wygody. Dobrym jest, zakładamy praktycznie rzecz biorąc, zgoła coś przeciwnego – czerpanie przyjemności całymi garściami, rozkoszowanie się nieustanną możliwością wyboru, troska o siebie i swoje dobre samopoczucie, konsumowanie jak najwięcej, bo jest to warunkiem pomyślnego rozwoju gospodarki kraju. Najwidoczniejszym efektem retoryki szczęśliwego atawizmu cywilizacyjnego są spontaniczne wypowiedzi obywateli pogrążonej w kryzysie Hiszpanii – *my tylko chcemy dobrobytu*. Dobrobyt, a nie chleb postrzegany jest dziś przez społeczeństwo kraju rozwiniętego jako należne mu minimum bytowe. Przewrotność, z jaką doszło do zmiany w postrzeganiu własnej roli w porządku społecznym i symbolicznym, a tym samym oficjalna aprobata postaw narcystycznych zasługuje na miano wielkiej, choć przeprowadzonej dość dyskretnie, aksjologicznej i etycznej rewolucji. Można powiedzieć, że w stosunkowo krótkim czasie zbędna dla świata Zachodu okazuje się duchowość, czyli „prawdziwa”, metafizyczna rzeczywistość Platona. Pamiętamy jednak, że jest jeszcze duchowość niemetafizyczna, a jej przykładem jest choćby raj Erazma, a więc biblioteka, której zbiory należy czytać w skupieniu, lub postawa patriotyczna, która często domagała się od synów ojczyzny ofiary krwi.

Na przełomie marca i kwietnia 2007 roku dużym rozgłosem medialnym cieszyła się sprawa zatrzymania piętnastu marynarzy Royal Navy przebywających na pokładzie jednostki handlowej „HMS Cornwall” przez marynarkę Irańskich Strażników Rewolucji na granicy wód terytorialnych Iranu i Iraku. Zajście, jak wiemy, skończyło się pokojowo, marynarze brytyjscy ostatecznie zostali przyjęci z teatralną gościnnością przez prezydenta Iranu, Mahmouda Ahmadinejada. Gdy pokazywano uśmiechniętych, elegancko ubranych Brytyjczyków wyrażających wdzięczność dla prezydenta i całego przyjaznego narodu

irańskiego, w Wielkiej Brytanii rozległy się głosy oburzenia środowisk kombatanckich. Dla byłych uczestników kampanii alianckiej przyjęcie przez młodych kolegów schronienia i kosztownych prezentów od przedstawiciela, w tych okolicznościach, wrogiego państwa, zakrawało na splamienie honoru brytyjskiego oręża. Najbardziej dziwna w tej sytuacji jest jednak nieprzystawalność tego typu wypowiedzi oraz wysublimowanej retoryki ofiary w ogóle do współczesnych realiów. Nikt nie oczekuje dziś, że młody człowiek zginie jedynie w imię ratowania honoru ojczyzny czy etosu munduru jej sił zbrojnych. Najważniejsze jest to – i jest to pogląd podzielany przez większość – że młody żołnierz, ku radości bliskich, a zwłaszcza matki i narzeczonej, wróci do domu cały i zdrowy. Jednocześnie rozumiemy pretensje kombatanek – pokolenia przestarzałego etosu ofiarniczego jeszcze nie wymarły, mają pełne prawo używać swojej miary aksjologicznej oraz retoryki ku chwale ojczyzny wyuczonej w latach trudnej młodości. Założymy zatem, że modele identyfikacyjne we współczesnym dla Rancière’a reżimie, dla innych systemie ideologicznej apelacji i interpelacji, nie podlegają prawu opartemu na zakazach i srogich pouczeniach Ojca (nad-ja). Celem narracji ja jest przede wszystkim powrót do domu, wygodne zagnieżdżenie się w ciepłym miejscu pełnym wyborów, w którym, oczywiście tylko pozornie, niczego nie brakuje.

Naszą refleksję o identyfikacji ja z estetycznie poprawnymi obrazami wspomniemy dwoma wątkami z refleksji Žižka, wyłożonej w ramach eksplikacji modelu psychosemiologicznego *Che vuoi?* Lacana. Model ten tłumaczy zasadę, upraszczając sprawę skrajnie, identyfikacji ja z mityczną treścią Innego – czyli znakiem, np. interpelacji ideologicznej. Z punktu widzenia psychoanalizy znak (znaczone) interpelacji nie różni się od innych znaków, elementów porządku symbolicznego, które jako potencjał semantyzacyjny płyną swobodnie w przestrzeni komunikacji. Apel, czy też jak chce Slavoj Žižek, intencja mityczna, ma za zadanie zatrzymać i zapikować znak w świadomości ja, jako znaczenie oddziałujące ze szczególną mocą. Ten znak szczególny, punkt zapikowania (*point de capiton*) narzuca sugestię ja, że jest dla jego tożsamości znaczeniem uprzywilejowanym, uwierzytelniającym *od zawsze*, przeważnie jedną, słuszną dominantę ideologiczną (chrześcijaństwo, komunizm, rastafarianizm, czysta rasa, naród itp.). Pierwszą cechą dyskretnie działającej interpelacji jest retroaktywność jej znaczenia, to jest, umiejętność zrobienia z siebie, w postrzeganiu ja, oraz przede wszystkim z przypadkowości siebie w tej roli, centrum i odniesienia dla wszystkich innych znaczeń. Pierwszym

wątkiem roboczym naszej dyskusji jest sama retroaktywność – wskazanie przypadkowego obrazu czy znaczenia jako centralnej, immanentnej zasady jednoczącej system znaczeń. I tak Coca-Cola – chciałoby się powiedzieć w całej swojej banalności, jako produkt reklamowany na każdym kroku, staje się znakiem firmowym wielkiego narodu i w pewnym sensie, mimo swojej pustki, sugestywnie przywołuje wszystko, co skrywa się pod potężnym mitem Ameryki. Coca-Cola, produkt, marka, mit, znak z billboardów to już przykład ideologii zdominowanej przez reżim obrazu i czas eufemizacji poważnych narracji heroiczno-narodowych. Wysublimowany kontekst, amerykańska ideologia, *Pax Americana* zostaje sprowadzony do czegoś tak banalnego, w istocie nawet mało przydatnego dla zdrowia jak Coca-Cola. Od wielu dekad moc „pikowania” przez ten najbardziej amerykański z napojów nie słabnie⁹. Bardziej widoczny jako Coke, jedno z najbardziej rozreklamowanych na świecie *wielkie nic* stało się opcją mało znaczącego umilania sobie życia. Najwidoczniej celem życia retroaktywnie założonym według tej mitologii nie jest jakiś wielki i szlachetny cel (samorealizacja, zbawienie), a więc coś, co ma nam uzmysłowić obowiązywanie zasady rzeczywistości oraz przynajmniej teoretycznie dać ostateczną, trwałą rozkosz. Normalne życie to gadżetowanie, suma małych przyjemności – „dziobanych” małymi porcjami na każdym kroku niczym ziarenka przez pogrążoną

- 9 Arthur Koestler przywołuje termin „Cocacolonizacja kultury” w powieści satyrycznej *The call girls* (1972), ukazując absurdalną stronę świata wielkiej nauki doby żelaznej kurtyny i wojen w Korei i Wietnamie. Wielkie postacie różnych dyscyplin naukowych przybywają na międzydyscyplinarną konferencję w alpejskiej miejscowości Schneedorf, postulującej dość pompatyczną w swojej wizyjnej nieokreśloności ideę ratowania kondycji współczesnego świata. Naturalnie nieprzystawalność dyskursów humanistów, metod i perspektyw badaczy empirystów niweczy szanse na jakiegokolwiek porozumienie między autorami, często dziwacznych, referatów, a tym samym komunikację między dyscyplinami. Powieść dość wyraźnie wytycza sobie zadanie satyrycznej refleksji nad zagadnieniem manii wielkości typowej dla konstrukcji psychicznej naukowca oraz nad wpływem czynnika subiektywności na stan samej nauki. „Cocacolonizacja” to błyskotliwa przenośnia będąca zapowiedzią globalizacji w realiach gospodarki światowej lat 70. Neologizm utworzony zostaje przez jednego z uczestników konferencji, który w nieformalnej rozmowie z kolegą snuje refleksje na temat zaniku rolnictwa i fachów tradycyjnych w miejscowościach alpejskich. Przyuczanie młodych pokoleń do zawodów przodków staje się nieopłacalne dla populacji regionu, która już w tym czasie, praktycznie, zdana jest tylko na czerpanie względnych zysków z infrastruktury turystycznej. A. Koestler: *Call girls*. Tłum. M. Kittel. Warszawa 2006.

w półletargu kurę. Z czasem zabawa, *fun factor*, robienie czegoś dla frajdy stało się dostępne przez cały dzień, podczas pracy oraz poza nią. Możliwość wysyłania czegoś komuś, by coś otrzymać (sms-y, zdjęcia, dowcipy) jest dziś znakiem i niezbitym dowodem na istnienie pewnego stechniczowanego pozoru demokracji. Pod względem dostępności do nieograniczonej ilości małych rozkoszy dostarczanych przez technologię oraz praktycznie nieograniczony zasięg stworzonych przez nią środków przekazu informacji zarówno na poziomie publicznym, jak i prywatnym można powiedzieć, że jako trzy światy ludzkości stanowimy istotnie planetarną wspólnotę równych.

Drugą interesującą nas cechą mechanizmu identyfikacji retroaktywnej (pierwszy poziom *Che vuoi?*) jest cieszący się własną niezależną narracją i historią, skomplikowany efekt *różnicy* między ja idealnym (*Idealich*) a ideałem ja (*Ich-Ideal*). W psychoanalizie Lacanowskiej każda identyfikacja jest fałszywa nie tylko dlatego, że sama idea tożsamości, jako relacja otwarta, siłą rzeczy musi zawierać element czegoś innego, czyli u Fichtego, Nie-Ja¹⁰. Ja, świadomość ludzka, by istnieć jako niezależny byt, musi, i to programowo, wprowadzić siebie w błąd dwukrotnie. Po pierwsze, utożsamiając się z obrazem, którym się nie jest (piersz matki, odbicie lustrzane), po drugie, ze znakiem (znaczonym) w porządku symbolicznym. Przystąpienie do tego ostatniego przez ja, jak wiemy, jest bezwzględny warunkiem jego uczestnictwa w społeczeństwie i kulturze. Ideał ja, I(A), ostateczny efekt identyfikacji retroaktywnej czyni z jaźni jednostkowej reprezentację widoczną i względnie zrozumiałą dla innego ja. I(A) jako wynik procesu znaczenia, poszerzonego zresztą o bardziej twórczą aktywność ja w schematach fantazji, jak często powtarza Slavoj Žižek, łączy wiele wspólnych cech

10 „Przyjmijmy, że najwyższym pojęciem jest Ja i że temu Ja przeciwstawione jakieś Nie-Ja. Otóż jest rzeczą jasną, że Nie-Ja nie może być przeciwstawiane, jeżeli nie jest *ustanowione*, i to ustanowione w tym najwyższym, co możemy pojąć, czyli w samym Ja”. J.G. Fichte: *Teoria wiedzy. Wybór pism*. Tłum. M.J. Siemek. Warszawa 1996, s. 70. Fundament wiedzy Fichtego nie jest pozbawiony tonu pogodnej umowności, tak jakby w obliczu fundamentalnego poczucia bezradności Nie-Ja wypracowało sobie na stałe główną rolę w repertuarze teoretycznym ironii i zagadnień filozoficzno-literackich z nią związanych. Ironia łączy w sobie element estetycznej przypadkowości i epistemologicznej konieczności potraktowania poważnie tej przypadkowości. Por. Fichte i pojęcie ironii u Friedricha Schlegla, P. de Man: *The concept of irony*. W: *Idem: Aesthetic ideology*. Red. A. Warminski. Minneapolis – London 1996, s. 172–177.

z tym, co Althusser nazywa interpelacją. Czynnikiem ukrytym dla ja w tym procesie jest interpelujący Inny (A) oraz $s(A)$, jego *funkcja* czy też konkretne znaczenie powołane przez jego *głos*. Innymi słowy, by się w pełni dać uspołecznici, ja musi odczuć autorytarną wibrację *głosu* Innego i za pośrednictwem $s(A)$ rozpoznać $I(A)$ jako, rzecz jasna, nieprzypadkowo wybraną reprezentację siebie w porządku symbolicznym. W społecznym samookreśleniu podmiotu dochodzi więc w końcu do zapikowania jakiejś umownej pozycji i znaczenia dla *siebie*. Pamiętamy jednak, że tożsamość ta jako znaczenie praktycznie narzucone przez Innego, siłą rzeczy, pozostawia w poczuciu ja jakiś niesmak, niedosyt, lukę, niedopowiedzenie – efekt oczywistej rozbieżności między pozycją ja idealnego i ideału ja. Okazuje się jednak, że interpelacja ideologiczna, ale także może i samo ja potrafi sprytnie wykorzystać ten hiatus, pasaż dezorientacji między porządkiem Wyobrażeniowego i Symbolicznego. Dominacja komunikatu obrazowego w kulturze pozwala zarówno interpelującemu, jak i interpelowanemu modyfikować surowe Prawo Ojca sugestią ikonyczną. Potwierdzeniem takiej sugestii jest na przykład odczytanie sensu niewerbalnego gestu ze sceny filmu przez widza. Nośnikiem alternatywnego porozumienia jest aktor, jego mimika, aparycja, charakter, jego mit – na przykład nawiązanie do Humphreya Bogarta, nie tylko jako odtwórcy roli, ale także jako pewnego typu urody męskiej przez Woody'ego Allena¹¹. Musimy założyć także, że szerokie pole możliwości ucieczki w tymczasową identyfikację z postacią, piękniejszą lub brzydszą, podlejszą lub szlachetniejszą niż ja dają gry komputerowe. Sztuczne rzeczywistości stały się, jak dobrze wiemy, integralną częścią alternatywnie przeżywalnej codzienności. Coraz bardziej rozbudowane topografie światów, w których postać może stworzyć niepowtarzalną kombinację zdarzeń, dają możliwość uwolnienia swojego *alter ego* z ograniczeń wyboru i reżimu linearności, właściwej dla klasycznej narracji.

Ale to już inna historia. Najważniejsze, najbardziej interesujące nas cechy wspomnianej dezorientacji identyfikacyjnej dotyczą czynnej apelacji

11 Gra szlachetnych wartości, patosu wielkiej miłości i przyjaźni, którą przeżywa i z którą utożsamia się wielbiciel obrazu *Casablanca* (temat i ferment przewodni filmu *Play it again, Sam* Woody'ego Allena), *zapośrednicza* się poprzez treść w wymiarze Wyobrażeniowego. Na tym poziomie bohater filmu Allena może utożsamiać się z negatywnymi cechami urody Humphreya Bogartha: brzydotą, niskim wzrostem; S. Žižek: *The sublime object of ideology*. London – New York 1989, s. 110.

ideologicznej. Jednym z mocnych wątków namysłu Slavoja Žižka jest zagadnienie radykalnej perwersyjności nad-ja. To, co pomaga integracji członków w ramach danej wspólnoty, to nie identyfikacja z Prawem Ojca, lecz identyfikacja z jakąś specyficzną formą przekroczenia prawa¹². Zgadzamy się, że w wielu sytuacjach dziejowych nieokazanie gotowości uczestnictwa w akcie przemocy, na przykład w pogromie czy w linczu, skazuje członka wspólnoty na ostracyzm i ostatecznie na wykluczenie. Rzeczywistość najbliższa, lokalna lub narodowa, narzuca zatem jednostce tryb postępowania, co ma większą siłę oddziaływania na nią aniżeli zasady etyki powszechnej, na przykład chrześcijańskiej. W danej sytuacji geopolitycznej presja nad-ja przybierze formę apelu despotycznego ducha wspólnoty. Najbardziej oczywistym przykładem perwersyjności nad-ja jest publiczna nowo-moralność aryjskich Niemców, kreująca spojrzenie niechęci wobec obywateli niepopierających postaw agresywnych wobec Żydów. Innym jaskrawym przykładem mrocznej strony nad-ja jest działalność Ku-Klux-Klanu. Zrzeszenie działające nie na rzecz skonstruowanej mniejszości, lecz w zasadzie na rzecz właścicieli środków produkcji, wyraża wolę ducha wspólnoty w działaniach zamaskowanych hufców, dokonujących brutalnych aktów samosądu pod osłoną nocy. Być czytelnym dla podmiotu tej samej wspólnoty znaczy tyle, co chętnie wykonywać transgresje przypisane milczącej, mrocznej stronie jej specyficznego etosu. Odnieśmy niniejsze argumenty do rzeczywistości współczesnej, powiedzmy, *piktocentrycznej*. To, co najbardziej daje do myślenia w konkluzji refleksji o retroaktywności apelacji identyfikacyjnej, to fakt, że wykładnia „zmysłowego”, właściwego dla mediów cyfrowych daje praktycznie nieskończone możliwości kształtowania znaczenia siebie, widzialnego i czytelnego dla Innego. Rzecz w tym, że wspólnota równych, dzielących transgresyjność i rozbudowane możliwości wygodnych dla każdego interpretacji Prawa nie jest przypisana konkretnemu miejscu, zdarzeniu, wspólnocie osób, „znajomych” widzących się.

Najbardziej oczywistą cechą naszych czasów, obok erozji dominacji pisma, tekstu, jeszcze ogólniej, komunikatu rozbudowanych struktur syntaktycznych, jest kryzys charyzmatycznego indywidualizmu we wszelkich dziedzinach życia i kultury nowoczesności. Wprawdzie style bycia współczesności określa się, często w patologicznym sensie, jako

12 *Idem: The metastases of enjoyment. Six essays on woman and casuality*. London – New York 2001, s. 55.

zdominowane przez indywidualizm, ale bynajmniej nie jest to indywidualizm na miarę wielkich misji cywilizacyjnych (Churchill, Ghandi, Stalin, Mao Tse-tung) lub ikonicznych postaci modernizmu (Picasso, Strawiński, Proust). Zdaje się, by tworzyć rzeczy wielkie, potrzebna była ofiara szczególnego rodzaju (melancholia, wygnanie, sumienie zbroczone krwią tysięcy istnień). Mierzenie w mistrzostwo wymagało wypracowania wielkiego charakteru. Mistrzostwo i charyzma nie będą jednak dane byle komu – możemy w szacunku dla tradycji humanistyki patetycznej jeszcze raz powołać się na Pseudo-Longinusa – jego częściowo umiastycznione *hypsos* – echo szlachetnej duszy. W moim poczuciu dzieła wielkiej charyzmy jednostkowej dokonują się albo są jeszcze „popelniane” w okresie współczesności, który można by nazwać, za namysłem Salmana Rushdiego, przedstawionym w powieści przelotu wieków *Wściekłość* (*Fury* 2001), wiekiem analogu¹³. „Analogowość” wyraziście odróżniona od cyfry i cyfryzacji (*age of the digital*) zarówno w przenośni, jak i w swojej technicznej dosłowności odpowiada zapotrzebowaniom terminologicznym niniejszej refleksji. Jakość kreatywności „analogu” kontynuuje passę wielkich dokonań awangard modernistycznych. Technologia analogowa kojarzy się bowiem z dekadami rozkwitu sztuki filmowej, fotografią, szeroko pojętą kulturą popularną. Refleksja Rushdiego, swobodnie i bezpretensjonalnie wywiedziona z binarnej opozycji analog/cyfra, jest godna bardziej usystematyzowanego myślenia przynajmniej z dwóch powodów.

Po pierwsze, nimb kulturowy i etos pracy wieku analogowego domaga się bezwzględnego rozróżnienia między tym, co wybitne, a tym, co przeciętne. Dopracowany produkt wieku analogu (urządzenia użytkowe, sprzęt techniczny, elektronika, produkt rzemieślniczy, nagranie i produkcja nośników wykonanych w tej technice) cechuje wysoka jakość i długa żywotność. Marki znane z produktów o wysokim standardzie parametrów i wykonania (Omega, Bentley, Harley-Davidson, Fender, Marshall, Krell, Parker) do dziś cieszą się uznaniem nie tylko kolekcjonerów, fetyszystów, miłośników *vintage*, ale i krytycznych użytkowników rozglądających się za przedmiotami i urządzeniami długowiecznymi, o wysokim współczynniku bezawaryjności¹⁴. Należy wspomnieć, że niezawodne produkty

13 S. Rushdie: *Fury. A novel*. New York 2001.

14 Widocznie postęp nowoczesności jest wprost proporcjonalny do obniżenia wykonania, jakości i solidności przedmiotu użytkowego na rzecz zwiększenia zasięgu jego dostępności dla obywateli mniej zamożnych. „Georg Lukács

tego czasu istotnie nie były tanie, ale znajdowały się realnie w zasięgu ręki i portfela masowego odbiorcy. Na przykład dla wielu młodych muzyków rockowych marzeniem było zakupienie zawodowego instrumentu i sprzętu nagłaśniającego (Gibson, Fender, Marshall). Marzenie zatem okazuje się możliwe do realizacji, skoro by mieć pożądaną rzecz, należało pracować na nią kilka lat lub – w przypadku młodych obywateli demokracji zachodnich – kilka miesięcy. W zamiłowaniu do standardu *vintage* do głosu dochodzi także czynnik auratyczności „dzieła”, o czym mowa będzie dalej. By nie mistyfikować zbytnio przedmiotu naszej dyskusji, zaznaczmy od razu, że „aura” czy też dusza takiego artefaktu, w moim przekonaniu, nie jest niczym innym jak wysublimowanym poczuciem zachwytu i podziwu dla ogólnego efektu rzetelności pracy i jakości komponentów wykorzystywanych w produkcji, częściej manufakturze, trwałych rzeczy. W wieku cyfry kondycja i charakter gospodarki globalnej nie może pozwolić sobie na dopracowanie produktu, zwłaszcza jeśli ten, z założenia i wyrachowania ekonomicznego, nie będzie adresowany tylko do konsumenta ekskluzywnego. W taki czy inny sposób produkcja artykułu będącego efektem solidnej pracy na miarę tego, co Heidegger pragnie wskrzesić w namyśle o technice, jest obecnie zbyt czasochłonna i dlatego też ostatecznie całkowicie nieopłacalna¹⁵. Obniżaniu jakości i podbijaniu wartości samego wyglądu rzeczy musi towarzyszyć globalna zmiana programu kształtowania smaku masowego odbiorcy. Proces ten postępuje przynajmniej od rewolucji przemysłowej w Anglii i Wielkiej Rewolucji Francuskiej. Pisząc o Paryżu II Cesarstwa, Walter Benjamin wspomina o rosnącym znaczeniu imitacji i czynnika wyrachowanego tuszowania niskiej jakości towaru przeznaczonego na rynek powszechny¹⁶.

powiedział kiedyś, że w dzisiejszych czasach do wykonania solidnego stołu potrzebny jest architektoniczny geniusz na skalę Michała Anioła”. W. Benjamin: *Franz Kafka*. Tłum. J. Sikorski. W: *Idem: Anioł Historii...*, s. 185.

- 15 Alienacja pracy i *techne* przebiega w ramach przywłaszczenia ich przez system, myśl naukową, ducha (obecnie raczej ducha globalnej ekonomii, gospodarki). „Ani przełącznik, ani kluczyk nie są rzeczami, nie są nawet narzędziami, choć mogą na to wyglądać; ich sens staje się jasny w bardziej ukrytym świetle, które jest duchem naszego świata, które Heidegger nazywa istotą techniki”. J. Beaufret: *Dialog z marksizmem i pytanie o technikę*. Tłum. M. Kowalska. W: *Heidegger dzisiaj*. Warszawa 1990, s. 198.
- 16 Nostalgiczna refleksja nad wiekiem analogu, jakbyśmy niepowtarzalnie stracili coś prawdziwego, jest więc kolejnym etapem cieszącej się niesłabnącym wzięciem konwencji nobliwego narzekania nad degradacją wszystkiego, co dobre. Niebudujący w metafizycznych obłokach Benjamin, jak wiemy, gdy używa tonu

Po drugie, potraktowanie wieku analogu jako widocznego stadium dziejowego kultury otwiera możliwości śledzenia „wielkich” wątków historii kultury wysokiej w tak zwanej kulturze popularnej. Muzyka popularna pozwala na ponowne, niekoniecznie w banalnym sensie, cieszenie ucha kompozycjami tonalnymi, utworami z prosto skrojonymi rozwiązaniami harmonicznymi, nieskomplikowanymi tematami melodycznymi. Większą rolę odgrywa tu rytm, wiele dźwięków zanika w nagłośnieniu dużych i wielkich pomieszczeń oraz miejsc niekoniecznie przeznaczonych do odbioru muzyki. Nieśpiewność głosów takich wykonawców jak Bob Dylan istotnie wzbogaca kulturę o niespotykane dotąd gesty i stylistyki wyrazu artystycznego. Nade wszystko muzyka rockowa, w zasadzie nie podrabiając nikogo i niczego, świadomie bądź nie, na nowo i na swój sposób realizuje romantyczny archetyp twórcy indywidualisty. W dionizyjskim rauszu Jimiego Hendrixa czy też Janis Joplin – w swojej kategorii stylistycznej i gatunkowej – raz jeszcze do głosu dochodzi frenetyczny geniusz wczesnoromantycznych Niemców, uniesienie polskiego wieszczki lub rzymskiego *vatesa*, kult celtyckiego barda i nonszalancja Byronowskiego buntownika. Ale rzeczą najważniejszą w osiągnięciach tej odświeżonej, mniejszej kultury, i to nie zawsze bardzo popularnej, jest wysokie zawieszenie poprzeczki jakości arcyzmu. To ostatnie zwykle przekłada się, jak to ujmuje Walter Benjamin, na niepowtarzalną dla dzieł sztuki wartość kultową¹⁷. W pierwszej dekadzie XXI wieku nie pojawiła się ani jedna postać, która dorównałaby wielkością formatowi wielkich gwiazd złotych dekad, dość szeroko rozumianej, muzyki pop. Miles Davis, Thelonious Monk, Ella Fitzgerald, John Lennon, Jim Morrison, Jimi Hendrix. Trudno określić racjonalnie istotę fenomenu tych postaci. Choć mogłoby się здаwać, że osobowości tego formatu już nie przychodzą na świat. Bezpieczniej byłoby przyznać jednak, że kultura współczesna, po prostu, nie potrzebuje już żadnych natchnionych pierwowzorów. W jakimś sensie heroiczne

nostalgii, lubuje się w retorycznych akcentach świętości (aury) i profanacji (np. blask towaru wystawionego na pokaz niczym odzianego w pelerynę teologicznego blasku); W. Benjamin: *Charles Baudelaire*. Tłum. H. Zohn. London – New York 1997, s. 105.

- 17 „Recepcja dzieła sztuki odbywa się z różnymi akcentami, wśród których wyróżniają się dwa skrajnie przeciwstawne: jeden z nich spoczywa na wartości kultowej, drugi na jego wartości ekspozycyjnej”; W. Benjamin: *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*. W: *Idem: Anioł Historii...*, s. 212.

postaci wieku analogu zdolne były pozostawić po sobie dzieło, jakby się zdawało, obdarzone Benjaminowską aurą, mimo że dzieło podlegało już wielowymiarowym *reprodukcjom*, i to na skalę masową. Benjamin postępującą utratę aury przypisał już wcześniejszym stadiom epoki reprodukcji, jednak do erozji wielkiego ducha oryginalności, autentyczności naprawdę dochodzi w wieku cyfry. W XXI wieku w muzyce popularnej nawet wybitne talenty nie są w stanie obdarzyć świata majstersztykami rzemiosła rozrywkowego na poziomie szwedzkiego kwartetu ABBA, nie mówiąc już o Beatlesach czy Rolling Stonesach. Muzyka klasyczna natomiast broni się jedynie wśród inteligencji lub raczej jej współczesnego odpowiednika, a nowej muzyki poklasycznej, zresztą słusznie zwanej już nie klasyczną, ale wciąż bardzo „poważną”, słucha się jedynie w kręgach wtajemniczonych znawców.

Zdaje się, że mityczne postaci kultury analogowej wiele zawdzięczają prosto pojętej autentyczności. Wedle Benjamina na pojęcie autentyczności składa się „więź oryginału z miejscem i czasem jego istnienia”¹⁸. Zatrzymajmy się na chwilę przy muzyce pop i jej ambitniejszym obliczu. W namyśle na przykład nad fenomenem autentyczności w tej dziedzinie kultury szczególnie zainteresuje nas przypadek The Doors. Ze wszystkich podobnych historii wielkich karier ocierających się o nieśmiertelność i kultowość fenomen słynnego zespołu z Los Angeles jest szczególnie także ze względu na pokuszenie się przez Olivera Stone’a, niestety w dość niskim stylu, o zmitologizowanie postaci Jima Morrisona (*The Doors*, 1994.) Z jednej strony zatem mamy do czynienia ze zjawiskiem, którego autentyczność polega na umiejętności stworzenia niepodrabialnego idiomu artystycznego. Do sukcesu potrzebna była mieszanka uroku i charyzmy frontmana, nieco płytkiej koncepcji mistyki „dla wszystkich”, nawiązującej do popularnych poglądów Aldousa Huxleya oraz luźne skojarzenie inspiracji poetyckich Morrisona z wizjonerstwem Williama Blake’a. Muzyka brzmi bardzo „analogowo”, jeśli nie wręcz garażowo. Nieskomplikowane kompozycje rytm-and-bluesowe otrzymują nową jakość, uwodzą szorstką fakturą, wprawiają fanów w trans rytmicznym ostinato pohukującego basu, dość nietypowo artykułowanego nie przez gitarę basową, lecz lewą rękę organisty, Raya Manzarka. Okazuje się, że natchnionej więzi „oryginalnego zjawiska artystycznego z miejscem i czasem jego istnienia” Oliver Stone nie jest

18 *Ibidem*, s. 205.

w stanie ułożyć w składnej narracji. Z charakterystycznym dla swojego rzemiosła brakiem wyrafinowania estetycznego i intelektualnego reżyser zabiera się do mitologizacji, nie wiedząc do końca, co tak naprawdę w postaci Jima Morrisona na zmitologizowanie zasługuje. Jest coś niezwykle charyzmatycznego w fenomenie tego człowieka, zdaje się myśleć Stone, ale jak uformować z tego bałaganu, jakim było życie idola, mit domagający się typowej amerykańskiej, „wysokobudżetowej” symplifikacji? Rzecz biorąc na kowbojski rozum, bohater czy bohaterowie są dobrzy, ich antagoniści źli. Jakiej prawdzie w takim razie służy Morrison i jego szorstka, mroczna estetyka? Czy służy mitowi amerykańskiej potęgi jako heroicznej autokreacji (*self-made man*)? Nie. Morrison, dość świadomie, jeśli nie z założenia, jako *Back Door Man* odrzuca należną mu dolę amerykańskiego snu, i to jeszcze przed nagraniem pierwszych utworów do debiutanckiej płyty. Może Morrison to wyjątkowy poeta, czujący bluesa, twórca z *feelingiem* poetyckim i silnym poczuciem więzi z literaturą, z której lubił od czasu do czasu coś zacytować? Niezupełnie. Bożyszczu bluesa czuje na pewno. Ale nawet fan szczerze zauroczony artyzmem zespołu The Doors przyzna, że w samych tekstach Morrisona nie dzieje się nic wartego szczególnej uwagi konesera poezji i prozy.

Ostatecznie reżyser ucieka się do banalnych chwytów patosu prostego, amerykańskiego zmysłu dydaktycznego. Fenomenalni chłopcy z LA, co wyraźnie dają do zrozumienia sceny środka filmu, byli prawdziwie amerykańscy do momentu, gdy nie zepsuło ich środowisko artystyczne Nowego Jorku. W obrazie Stone’a Nowy Jork jawi się jako enklawa zdegenerowanej obcości, z którą Ameryka, kraj prostych i pracowitych ludzi, nie powinna mieć zbyt wiele wspólnego. Choć produkcja filmu przypada na rok 1994, a więc stadium początkowe powszechnej komputeryzacji życia, obraz *The Doors* ma już coś z hybrydyzacji stylistycznej gry komputerowej. Nie opowiem, a zmontuję wam kolorową historię zespołu The Doors. Istotnie, ogólna wymowa projektu zdaje się przekładać wagę samego przedstawiania, pokazu, montowania scen nad logiką i spójnością przesłania bądź nad *sensownością* dzieła choćby w czysto artystycznym pojęciu tego słowa. Pod względem hybrydyzacji sensów przez seans *The Doors* przypomina inny, „kontrowersyjny” obraz Stone’a, *JFK*. W odczytaniu Haydena White’a *JFK* robi wrażenie filmu wiernie rejestrującego fakty historyczne, ale takowym rejestrem wcale nie jest. Priorytetowość intencji raczej zaintrygowania widza niż poinformowania go widoczna jest już w propozycji tytułu produkcji. Podobnie jak tytuł *JFK* (John Fitzgerald Kennedy) film ma zaintrygować.

Ostatecznie względnie długi seans ma przykuwać uwagę, przedstawiać dynamicznie sekwencje zdarzeń, ale nie informować i dawać świadectwo historii. Hayden White przytacza krytyczną opinię na temat tej bombastycznej, upolitycznionej produkcji Stone'a.

Forma i treść filmu Stone'a wzbudziły niepokój także u innego krytyka filmowego – Davida Armstronga. Krytykuje on to, co nazywa „zastosowaniem przez Stone'a (techniki) szybkich cięć rodem z telewizyjnej reklamy samochodów”, i przyznaje, że dla niego „oglądanie *JFK* było jak gapienie się przez trzy godziny na MTV bez muzyki”. Armstrongowi nie podobał się nie tylko „sam film jako film”, lecz krytyk wysuwał także inne zarzuty, bardziej moralne niż artystyczne¹⁹.

Podobnie formuła artystyczna zastosowana w projekcie doorsowskim nie jest jasna. Poetyka obrazowa Stone'a wychodzi z intencją stworzenia filmu o wielkim micie, choć w istocie nieświadomie realizuje kosztowny gest na pograniczu patosu i kiczu lub świadomie wprowadza w błąd odbiorców, schlebując gustom popularnym. Powierzenie roli Morrisona Valowi Kilmerowi radykalnie odromantycznia postać nawiedzonego poety na rzecz medialnej twarzowości typowej dla mocarniejszych amantów z lat dziewięćdziesiątych. Widzowi domagającemu się odpowiedniego poziomu nawet od sztuki filmowej dla mas nie spodoba się zbyt rzucająca się w oczy peruczka „Manzarka” albo stojące pod sceną, przypominające kelnerki, wielbicielki Morrisona, które jakby nie wiedziały, jak zareagować na ekscesy odurzonego idola. Wszelkie odniesienia do poezji i literatury wysokiej w filmie ukazane są asekuracyjnie, jakby ten adresowany był przede wszystkim do widzów, którzy o literaturze nie mają większego pojęcia. *The Doors* ma tendencję do wrzaskliwego przejaśkrawiania scen sporów i kłótni. Niczym w scenach zaimprovizowanych przez uczestników amatorskich warsztatów teatralnych, postaci filmu zbyt łatwo ulegają niekontrolowanym emocjom. To tak jakby przede wszystkim należało robić właśnie to, gdy każą grać. Istotnie, odnosimy wrażenie, że by przeżyć seans filmu zgodnie z oczekiwaniem reżysera,

19 H. White: *Zdarzenie modernistyczne*. Tłum. M. Nowak. W: *Idem: Proza historyczna*. Red. E. Domańska. Kraków 2009, s. 289. Recenzja cytowana:
D. Armstrong, T. Gitlin: *Killing the messenger*. „Image”, 16 lutego 1992, s. 14.

należy tylko, jak ujmuje to autor wspomnianej recenzji *JFK*, gapić się na ekran. To, co łączy koncepcję Stone'a i kulturę sensu oraz cyfrowej dywersyfikacji widowiska medialnego z pierwszej dekady XXI wieku to zaproszenie do wygodnego rozkojarzenia się świadomości widza. Kultura cyfry otworzy nam możliwość nieskończonego przebiegania w możliwościach, komfort przełączania kanałów, bez niewygodnego poczucia, że przyłączając się gdziekolwiek do seansu, traci się jakąś istotną część sensu, znaczenia bądź informacji. Kiczowatość charakteryzacji sprawia, że wymagający widz, który lubi Doorsów, jeśli postanowi dojść do końca tej historii, musi wysilić się na pobłażliwość. To szacunek do dobrego zespołu i nieoficjalnego mitu utrzyma go w przekonaniu, że warto się solidaryzować i zrównać z niewymagającym ogółem „równych” w ubóstwie ducha, którym reżyser dedykuje swój film.

Zalóżmy zatem, że podział „zmysłowego” właściwy dla ery MTV, mediów i wczesnej cyfryzacji stawia sobie za zadanie odurzenie naszej czujności poznawczej. Obecnie, w przeciwieństwie do klasycznych programów estetyzacji, uważność odbiorcy pozyskuje się nie przez błyskotliwe, metonimiczne związki między sensem intelektualnym a wysmakowaną reprezentacją estetyczną. W nowych realiach zbędna staje się władza sądenia, która poddaje kombinację widzialnego materiału ocenie intelektualnej. Ta promocja samowystarczalności obrazu w pewnym sensie dyskryminuje wszelką inicjatywę interpretacji. Porównajmy współczesny pogląd obrazu medialnego z krytycznym oglądem fotografii według Rolanda Barthes'a. Barthes'owski porządek *studium*, jak wiemy, zagaja widza, by od razu ukierunkować jego uwagę ku historycznemu, uspołecznionemu znaczeniu fotografii. „To za pośrednictwem studium interesuję się wieloma zdjęciami, bądź odbierając je jako świadectwa polityczne, bądź smakując je jak dobre obrazy historyczne. Gdyż to właśnie poprzez kulturę (to znaczenie jest obecne w studium) uczestniczę w wyrazie twarzy, gestach, realiach, działaniach”²⁰. Ujmijmy to tak: studium cyfryzacji i jej estetyk popularnych wyjaławia szczególne dla etosu historycznego i naukowego obrazy, ogólniej reprezentacje, zwalniając widza, uczestnika z obowiązku skojarzenia ich z kompleksową narracją, przywołującą wiele odniesień, nazwisk i dat. O erozji znaczeń i pomijaniu komentarza historycznego w reprezentacji reprodukowanej pisze już Benjamin. Jasne jest jednak,

20 R. Barthes: *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Tłum. J. Trznadel. Warszawa 1995, s. 46.

że odbiorca tamtego czasu dysponował alternatywną możliwością zdania się na autorytet tekstu, książki, komentarza, autorytet humanisty lub naukowca. Obecnie, zagubiony w możliwościach wyboru, w tym zaproszenia do bezrefleksyjności, autorytet książki, starannie wyartykułowanego sądu, rozprawy, wyводу w zasadzie nie jest autorytetem. Nastąpiła przy tym, by powrócić do wątków Żiżkowych, po pierwsze, zmiana kierunku polityki retroaktywnej interpelacji. Zakładamy, że ideologia reżimów patriarchalnych przyzwyczaiła nas do wszechobecnego przymusu i systemu nakazów – „od zawsze dawałeś z siebie za mało”, „od zawsze obowiązywało to”. W reżimie apelu cyfrowego wygląda to tak: „zawsze liczyło się wrażenie, wygląd, przeciętna przyzwoitość – jako czynnik zdrowego, nieskomplikowanego życia, bez zadawania zbędnych pytań”. Po drugie, owo powszechne przyzwolenie na odprężenie i odpoczynek najwidoczniej zbiega się z cichym nakazem przekroczenia prawa. U Stone’a przekroczeniem jest sugestywne zaniżenie poziomu artystycznego filmu. Twórca *The Doors* i *JFK* sprowadza ogląd legendy Morrisona czy Kennedy’ego do poziomu luźno zmontowanej historii, a tym samym zachęca widzów do solidarnego przyłączenia się do „równych” w bezmyślnej degustacji seansu. „Prawo” nakazuje nam wprawdzie być wnikliwymi, czujnymi i krytycznymi wobec przedmiotów poznania, ale każdy „normalny” i „przyzwoity” człowiek wie, że mędrkowanie czy filozofowanie nie mogą wyżywić narodu. Myślenie według takiej logiki równych to instrument dystynkcji dla złych indywidualistów pozbawionych zmysłu polityczności.

Zajmijmy się jednak jeszcze przez chwilę problemem retroaktywnej interpelacji. Przyznaliśmy już, że w ideologiach nieustającej projekcji obrazów mniej ważnym zdaje się nakaz, a większy nacisk kładzie się na odpoczynek i odprężenie. Istotą amerykańskiego snu nie jest zaharowanie się na śmierć, a dorobienie się miliona dolarów i przejście na emeryturę możliwie najszybciej. Wspomnieliśmy też, że nakaz spoczynku dotyczy tej subtelniejszej, intymnej sceny uczestnictwa w seansie, na przykład oglądania wysokobudżetowej produkcji Olivera Stone’a. Skoro dopatrzyliśmy się w tej sytuacji przykładu przewrotności w określaniu celowości życia ludzkiego, musimy odpowiedzieć na poniekąd oczywiste pytanie. Czy snując tego typu spekulacje, sami nie montujemy historii z dwóch sprzecznych porządków rzeczy? Ten pierwszy to porządek „poważnego” superego kształtującego moralne, polityczne, edukacyjne podstawy celowości istnienia. Drugi porządek raczej apeluje do mniej poważnej domeny działalności ludzkiej – świata rozrywki, życia

towarzyskiego czy też, by przypomnieć Horkheimera i Adorna, ogólnie rozumianego przemysłu kulturowego²¹. Pożyczmy ton retoryczny namysłu późnego Heideggera i skomentujmy rzecz następująco. To, co najmocniej daje obecnie *do myślenia*, to pytanie, czy rozrywkowość, beztroska, niepoważność wobec faktu i historyczności nie zawłaszczyły sobie – dziwnie beztrosko – tych domen naszego *myślenia*, które najbardziej wpływają na rozwój naszego światopoglądu. Jeśli zainspirujemy się przesłankami brytyjskich *culture studies*, będziemy zmuszeni poważniej potraktować pomniejsze percepcje życia i przejawy kultury codzienności. W cyklu publicystycznym Radia 4 BBC poświęconym sprawom kobiet w jednej z audycji mowa była o wyglądzie i urodzie ludzi na zdjęciach i filmach sprzed kilkudziesięciu lat. Uczestnicy rozmowy doszli do wniosku, że utrwaleni na filmach lub na kliszy fotograficznej trzydziestoletni mężczyźni z lat 50., 60., 70. wyglądają bardzo poważnie i staro jak na swój wiek. Istotnie to, co kłuje nas w oczy na zdjęciach i filmach tego czasu, także w sensie *punctum* jako uządlenia w Barthesowskiej refleksji nad fotografią, to niewygodne wrażenie, że ludzie, często wielcy, wyglądali jakby gorzej niż współcześni nam. Może ubierali się wytwornej, ale jakoś nieszczególnie dbali o to, by wyglądać młodziej i zdrowiej. Oczywiście to iluzja. Prawdą jest, że to dzisiejsi trzydziestoletni mężczyźni wyglądają, i muszą wyglądać, młodziej i zdrowiej, a kryterium prezencji i urody w większym stopniu niż niegdyś decyduje o prestiżu człowieka w jego środowisku.

Możemy powiedzieć, że gdy oglądamy dziś stare zdjęcia, odzywa się w nas głos współczesnego decorum prezencji medialnej. Ujawnia się ono poprzez objawienie *punctum* właśnie. Prawo, porządek nakazuje mi być niegrzecznym, dopatrywać się skaz i wad urody. „Jednak *punctum* nie zwraca uwagi na moralność czy dobry gust, *punctum* może być źle wychowane”²². By solidaryzować się z nakazem, muszę być niegreczny. Gdy studiuję fotografie wielkich osobowości lat 50. i 60., decorum prezencji nakazuje mi zauważyć nierówności zębów dolnej szczęki Alfreda

21 Mimo upływu lat symboliczna wymowa przemysłu kulturowego jako jednego z głównych ideologicznych filarów współczesności nie uległa przedawnieniu. „Przemysł kulturalny rozwinął się pod znakiem dominacji efektu, konkretnego rozwiązania, technicznego szczegółu nad dziełem, które kiedyś było nośnikiem idei i wraz z nią uległo likwidacji”. M. Horkheimer, T. W. Adorno: *Dialektyka oświecenia. Fragmenty filozoficzne*. Tłum. M.J. Siemek. Warszawa 1994, s. 143.

22 R. Barthes: *Światło obrazu...*, s. 78.

Hitchcocka lub wydatność nosa Marii Callas. Te detale, nieistotne dla ogólnie odczuwanego szacunku dla postaci jako wielkiego talentu, stały się więc z czasem bardziej zauważalne. Mocniej niż kiedyś skazy takie przeszkadzają spójności reprezentacyjnej wizerunku tych osób. Wydaje mi się, że obrazy cechujące się wysokim stopniem oddania realizmu postaci otwierają w nieskończoność możliwości retroaktywnej oceny wizerunku. W ocenie różnicy historycznej, jaką wykazała mała krytyka dynamiki retroaktywności apelu, mniej liczy się *charakter*, surowszej ocenie społecznej podlegają natomiast znaki szczególne.

W logice kultury powszechnego konsumeryzmu osiągnąć doskonałość to znaczy tyle, co nie wyróżniać się. Należy upodobnić się do wzorca pozbawionego znaków szczególnych. W przywołanej już powieści Salmana Rushdiego *Wściekłość* wzorcem takim jest lalka – oczywiście ostatecznie śmiało skojarzona z Barbie, a substancją powiedzmy po-metafizyczną na miarę nowych czasów nie jest już duch, a ciało Barbie, plastik. Rzecz w tym, żeby właśnie nie być człowiekiem, nie mieć duszy, cieszyć się z bycia powieloną kopią doskonale powierzchownego wzorca. Rushdie, a konkretniej jego bohater – historyk filozofii, oplakuje kres kultury analogowej, która pozwalała mu jeszcze cieszyć się prestiżem i wykonywać swój zawód wedle ustalonych od wieków zasad. W erze cyfry filozof musi znaleźć nowy pomysł na życie, by zarobić i nie utracić całkowicie tego, kim jest, poniekąd efektu wieloletniej pracy i edukacji. Próba stworzenia cyklu programów telewizyjnych dla BBC, w którym animowane lalki przedstawiają historię filozofii, jest ostatnią próbą utworzenia pomostu między starym a nowym światem. Ostatecznie pozostaje tylko pracować dla nowych środków ideologicznych. Te ostatnie mogą teraz przenieść swój rozwrzeszczany, rozedrgany, migoczący apel do rzeczywistości wirtualnej, w której łatwiej jest stworzyć wspólnotę globalnych konsumentów. Taki model ideologiczny w zasadzie jest idealny. Jego najsilniejsze medium nie straszy wielkimi przestrzeniami monumentalnych kopuł faszystowskiej Germanii ani placami defilad Korei Północnej, a zagnieżdża się wygodnie i bez wysiłku w intymności każdego użytkownika ekranu i sieci.

Postaramy się upolitycznić podejście do świata lalek. Bez wątpienia podstawą identyfikacji osoby w takim układzie rzeczy jest wspólnota równych, ograniczających się w miarę możliwości do identyfikacji w domenie Wyobraźniowego. Możemy założyć, że w przestrzeni cyfrowego obrazu jednostki identyfikują się ze sobą za pomocą figury, do której stosunkowo nietrudno się upodobnić. Oczywiście nie każdy wygląda

jak Barbie lub jej partner, ale jak się przekonamy, technologia, kosmetyka i schematy fantazji mogą czynić cuda. W nawiązaniu do wątków Rancière'a wypadałoby się zastanowić, czy istotę identyfikacji w świecie cyfry można upolitycznić. Czy możemy mówić o politycznym komunizmie braci i sióstr, czyli wspólnoty równych lalek, zjednoczonych komuniam-w-obrazach? Jeśli tak, to polityzacja zmierza do tego, by uwolnić lalkę od świadomości klasowej czy też świadomości politycznej w ogóle. Naturalnie świat lalek jest rzeczywistością radykalnie sfeminizowaną. W tych okolicznościach wrogiem „klasowym” jest nawiedzony patriarcha, prorok, który się nie goli i nie myje, tym bardziej nie używa kosmetyków, albo posępny, trochę za czysty i zbyt staranie ogolony Bergmanowski pastor, który nie może pozwolić sobie na odrobinę kobiecej spontaniczności. Modne jest szyderstwo skierowane przeciwko psychopatycznemu, czyli przeuczonemu, akademikowi, kochającemu statystykę bardziej niż ludzi. Wrogiem publicznym – na przykład w świadomości Brytyjczyków, a zwłaszcza wyzwolonych Brytyjek – może być katolicki ksiądz wykorzystujący seksualnie nieletnich, najlepiej obojga płci.

Punktem wyjścia refleksji Jacques'a Rancière'a na temat wspólnoty równych jest, jak to sam nazywa, konfiguracja myśli wspólnotowej nazwanej potocznie socjalizmem utopijnym²³. Rancière powołuje się na dzieła Pierra Leroux (*O równości*, 1838; *O ludzkości*, 1840). Leroux poszukuje modeli historycznych analogicznych do własnej, francuskiej myśli prokomunistycznej. Przewidywalnie wizjoner socjalizmu snuje refleksję nad namiastkami egalitarnej myśli wspólnotowej u antycznych Greków oraz o wcześniejszych wspólnotach chrześcijańskich. Naturalnie siłą napędową myśli samego Rancière'a jest wpisanie w podobne koncepcje wspólnoty zasadniczej, by tak rzec, radykalnie obcej sprzeczności wpisanej w logikę, fundament ideologiczny takowej wspólnoty. W myśl logiki *jouissance* podmiotowi kolektywnemu potrzebny jest radykalny inny; ktoś lub coś – powołam się na przenośnię Kafkowskiej biurokracji – co uszczęśliwi petenta, obywatela czy wręcz całą wspólnotę poprzez nieskończone oddalanie momentu przyjęcia i rozpatrzenia jego petycji²⁴.

23 J. Rancière: *Wspólnota równych*. Tłum. I. Bojadziejewa. W: *Idem: Na brzegach politycznego*. Kraków 2008, s. 119.

24 Oczywiście nie jest to „uszcześliwienie” w sensie osiągnięcia zadowolenia i satysfakcji. Biurokracja Kafki to metafora „złej” nieskończoności Heglowskiej – nie ma w tej sytuacji zniesienia (*Aufhebung*), list cesarza nie trafia do adresata, rana nigdy się nie goi ani nie zabija. Szczęście w pojęciu politycznym

To, co nazywamy szczęściem, w takim razie jest utrzymaniem fantazmatu, który – siłą rzeczy w formie niedosłownej, zakamuflowanej – motywuje wiarę i działanie członka wspólnoty.

W *stricte* politycznym kontekście tę logikę można przełożyć na konieczność generowania teoretycznych, względnie przekonujących dowodów, że wszyscy członkowie wspólnoty są równi. Zakładamy jednocześnie, że istotą więzi społecznej, w sensie ekonomicznym i politycznym, zatem praktycznym – może być tylko system oparty na logice nieegalitarnej. Chodzi więc o trudną ideologiczną pracę stworzenia iluzji – u Rancière’a „bajki” – z którą dość obłudnie utożsamia wspólnotę równych, a więc byt mityczny, ze społeczeństwem. Gesty pojednawcze wspólnoty zawsze muszą coś różnicować, a jeszcze częściej tuszować zasadnicze zróżnicowanie wspólnoty jako państwa i społeczeństwa. Jak to często bywa, prawdziwy stan rzeczy może objawić się w przejęczeniu. Uczta braterska Spartan, *fejdita*, zauważa Leroux, jest semantycznie spowinowacana z czasownikiem *feidein*, oszczędzać²⁵. W myśl prawidłowości zasugerowanej dość patetycznie wyeksponowaną pomyłką – gest hojności i dogadzania, tu braterskie dzielenie się winem i przysmakami, w istocie zawiera element ekonomicznego wyrachowania. W uczcie takiej ktoś dysponujący mniejszym apetytem oddaje należną mu część komuś, kto ma ochotę na więcej. Zasada równości w takim razie wymuszona jest przez nieoficjalną samoregulację. Jednak wypaczona nazwa uczty jeszcze nie weryfikuje niczego, rozsądek nakazuje potraktować przykład jako przystawkę do wyводу, a nie jego główne danie. Rancière przypieczętuje słuszność refleksji nad ucztą w dyskretnym tonie cynicznej igraszki, nawiązując do faktu, że w wersji ateńskiej podobne uczty odbywały się w tanich szynkach. Z kolei chrześcijańska wspólnota braterstwa opiera się na figurze ciała – a więc jednego organizmu. „Wszyscy – powiada cytowany u Rancière’a św. Paweł – którzy pozostajemy w Chrystusie, jesteśmy członkami siebie nawzajem”²⁶. Istotnie, równość członków okazuje się hierarchicznie rozpisaną marszrutą polityczną. I tak nagie, biedne członki mogą się szczyścić najwyższą godnością w swojej małości i ubóstwie. Wstydlive

nie zakłada uszczęśliwienia człowieka jako jednostki. S. Žižek: *Parallax view*. Cambridge – London 2006, s. 115.

25 J. Rancière: *Wspólnota równych...*, s. 120.

26 *Ibidem*, s. 119.

części są najbardziej korupcjogenne, gotowe najszybciej zawrócić w głowie, chciałoby się powiedzieć, samej głowie wspólnoty. Jak klasycznie poucza nas przykład *Mnicha*, gotyckiej powieści Lewisa, z wyżyn administracji niebios bardzo łatwo – i to wyjątkowo spektakularnie – spaść na dobre w otchłań piekielną. Pozostaje ta tajemnicza kwestia – dlaczego wszyscy aspiranci braterskich wspólnot równości, jeśli tylko mogą, z przyjemnością, jeśli nie dziką rozkoszą ulegają korupcji politycznej, doktrynalnej i oczywiście seksualnej. Nie pozbędziemy się też w retoryce równych w Chrystusie brutalistycznej retoryki pana i niewolnika, ślepego posłuszeństwa wobec racji, która rzadko nagradza lub przynosi ukojenie, a częściej każe i zobowiązuje członka do wysiłku ponad jego możliwości. Droga miłości i wolności w ramach wspólnoty scalonej jako figura ciała jest drogą poprzez ślepe posłuszeństwo, jest akceptacją piętrzących się zadań jako niewolnik Boga i wszystkich członków wspólnoty – na przykład „klasztornej wspólnoty duchowych braci, oddanych we wzajemną niewolę”²⁷. Retoryka utopijnego socjalizmu ma trudniejsze zadania, bo cele wspólnoty realizującej taki program osadzone są w przestrzeni życia doczesnego. Bez pomocy czynnika transcendentnego trudniej jest także zatuszować sprzeczności, które zmotywują ludzi do wiary w nową, lepszą i bardziej przekonującą bajkę o równości. W tym miejscu refleksja Rancière’a dotyka historii komunistycznej Ikarii, wspólnoty równych kolonizatorów osiadłych w Stanach Zjednoczonych, wedle idei i koncepcji ojca Cabeta. Ludzkość, twierdzi tenże Cabet, składa się z trzech rodzajów osobników: pracowników, braci i złodziei. Łatwo domyślić się, że jednym z głównych zajęć takiego braterstwa będzie w takim razie nieustanne odchwaszczanie swojego uświęconego terytorium z czynnika próżniaczego. Wiemy przy tym, że strzeżenie czystości idei przeważnie kończy się krwawymi czyszczeniami oraz że życie w takim środowisku emocjonalnym nie wpływa korzystnie na kształtowanie relacji pełnych braterskich i szlachetnych uczuć. Pewien slogan pobrzmiwający przez cały okres trwania wspólnoty przypomina Ikaryjczykom, że przybyli do Ameryki po to, by stworzyć Ikarię, a nie by się nią cieszyć²⁸.

W poszukiwaniu uwierzytelnienia wspólnoty zjednoczonych w – by powrócić do współczesności – ciele wirtualnym z plastiku, z wywodu

27 *Ibidem*, s. 129.

28 *Ibidem*, s. 131.

Rancière'a pragnę wyodrębnić trzy cenne uwagi. Po pierwsze, nie stajemy się członkami wspólnoty równych dlatego, że możemy się im przydać, ale dlatego, że jesteśmy do nich podobni. Bez problemu dopasowujemy tę zasadę do warunków globalnego panowania lalki wirtualnej. Upodobnienie się do takiej hiperboli równości i piękna jednocześnie nie jest sztuczną racją idealną, lecz czymś pożądanym. Po drugie, wspólnotę łączy pewien rodzaj inteligencji, artykułowanej uniwersalną, arbitralną retoryką. Ta arbitralność sprawia, że „każda wypowiedź, jak i każdy jej odbiór stają się przygodą zbudowaną na napiętej interakcji dwóch dążeń: chęci powiedzenia i chęci usłyszenia, obu zagrożonych upadkiem w otchłań codziennego roztargnienia, nad którą jak napięty sznur rozciąga się pragnienie sensu”²⁹. Po trzecie, wspólnota równych znajduje chwilowy sposób na zaznaczenie śladów swojego działania społecznego. Połączę uwagę drugą i trzecią wspólnym komentarzem. W erze cyfry ważna jest według mnie nie tyle „chwilowość” apelu, ile może przede wszystkim jego umiejętność błyskawicznego zagnieżdżenia się w intymności naszego Wyobraźniowego. Dostęp ten jest zapewniony poprzez modny chwyt obalania starych mitów i odsłaniania pustki „anachronicznego” Prawa Ojca. Do tej pory presja „maskulinistycznego” nad-ja sprawiała, że czuliśmy się, a może przede wszystkim, *czułyśmy* się źle, często tylko dlatego, że nawyki kulturowe okrutnie wypaczały nasz ideał ja. Moralność patriarchalna to nic innego jak program uczynienia z kobiety mężczyzny – i to program wdrożony w ohydnej, zmilitaryzowanej scenerii placów, mównic, pompatycznych monumentów, uświęconych świątyń i mitycznych znaków, jakby to ujął Jean Luc-Nancy, wspólnoty immanentnej. Media ery cyfrowej znoszą dystans i powagę autorytetu. Jane Fonda czy Krystyna Janda podchodzą do konsumenta wyjątkowo blisko, chciałoby się powiedzieć, bezczelnie przyznają się, że nie są już młode, oferują kosmetyki ujędrniające skórę, bo ostatecznie wygląd i prezentacja jest tym, czym jesteśmy.

Tym kosmetycznym tropem powracamy do wspólnot równych w duchu Barbie. Upodobnienie zdaje się nie przebiega na linii kształt – sylwetka – proporcje członków, bo zadanie takie wymagałoby stymulacji nie mitu czy fantazji, a wyjątkowo silnej halucynacji. Podstawą tego rodzaju komunizmu jest estetyczna tekstura i faktura tworzywa naszej twarzy i reszty ciała. Dzieje się tak, bo ten powierzchowny aspekt naszej identyfikacji najłatwiej poddać optycznej i plastycznej

obróbce. Nie możemy mieć kształtów Barbie, ale możemy zastosować szampon optycznie zwiększający objętość włosów. Przede wszystkim jednak wspólnotę równych nawiedzanych przez przyjaciółki – radość korzystania ze skutecznych środków walki z prawami organiczności. Równość to dosłownie proces optycznej restauracji siebie: uzupełnia się ubytki, wypełnia pory, wygładza to, co się z wiekiem zmarszczyło. Budując siebie, budujemy kosmiczne ciało wspólnotowe, ostateczny cel istnienia. Kosmetyki działają natychmiast, a suplement diety, niczym Duch Święty, nadaje sens transcendentny i troszczy się o to, czego nie widzimy lub nie znamy, lub nie chcemy znać. Ujednoliceniu różowej masy, w którą chcemy się przeistoczyć w oczach innego, służy cyfrowa technologia transmisji i obróbki obrazu. Może przez przypadek widać, że ostry obraz cyfrowy nie ukazuje postaci ludzkiej, zwłaszcza jego kompleksji, naturalnie i przezroczyście. Nawet obraz wysokiej rozdzielczości przebarwia i zniekształca każdy aspekt reprezentacji ludzkiej postaci, medialna epifania twarzy w takich warunkach wręcz razi woskowym zmatowieniem. Podobnie masowa mania fotografowania nie daje obrazu rzeczywistości, a wyraźnie ją podbarwia i interpretuje. Na zdjęciach cyfrowych nienaturalnie wychodzą zwłaszcza ludzie starsi, zniszczone osiedla, obdrapane i obskurne budynki. Zdjęcie cyfrowe pozbawia ich tych znaków szczególnych, świadectwa dojrzałości w cierpieniu, dowodu zasłużonego zużycia. Upodobnić się do kogoś bardziej kolorowego, bardziej uśmiechniętego, szczuplejszego przychodzi nam bez żadnego wysiłku. Co najważniejsze, sztuczne ja poszukujące przychylnego spojrzenia innego może szybko stworzyć bazę bliskich znajomych, którym pokaże tylko swoje najładniejsze oblicze. Idea współczesnej znajomości nie potrzebuje już weryfikacji poprzez spotkanie, spojrzenie i dłuższą rozmowę.

Stąd chęć – powrócimy do drugiego postulatu Rancière’a – usłyszenia kolejnego zapewnienia, że czasy nierówności nie wrócą, że można czuć się dobrze w swoim ego bez zobowiązań wobec historii, a nawet świadomości, że poza seansem przyjaznych obrazów nie obowiązuje logika i przyczynowość. W klipie reklamowym telewizji publicznej legendarny prezydent mojego kraju ze wzruszeniem opowiada, a może przede wszystkim ze specyficzną nieporadnością werbalną demonstruje swój stosunek do hymnu narodowego. Utwierdzam się w przekonaniu, że mam do czynienia z kampanią patriotyczno-edukacyjną, której ukrytym celem ideologicznym będzie co najwyżej łagodnie dyscyplinarne zagajenie rodaków, by uspokoiли nieco liczne resentymenty społeczne i polityczne na czas trwania mistrzostw Europy. W kolejnych odsłonach tego dziwnie nieopisanego

projektu medialnego nie mam jednak żadnych wątpliwości, że prezydencki autorytet został „wrobiony” w reklamowanie piwa. Wyobrażamy sobie tę serię długich negocjacji firmy z prezydentem, mocą których poszerzano do maksimum przyczynowy i reprezentacyjny rozziw między elementem patriotycznym a ostateczną prezentacją produktu zleceniodawcy reklamy. Całe to zdarzenie pokazuje pewność siebie, z jaką logika projekcji obrazów liczy na krótkowzroczność przyczynową widza. Jeśli reprezentacje bezpośrednio się nie widzą, można powiedzieć, że nie istnieje między nimi żaden związek. A jeśli istnieje – choć jest to już perwersyjna interpretacja – apel całościowy projektu zmierza w kierunku sugestii, że aby być patriotą, w zasadzie wystarczy kupować i pić polskie piwo.

Ostatni przykład bardzo dobrze odzwierciedla klimat czasu i właściwej dla niego idei równości oraz charakter reżimu estetyzacji, w którym realizuje się jego polityczność. Lektura wątków Rancière’a uzmysłowiła nam, że podział zmysłowego dąży z jednej strony do wyrafinowania technicznego i retorycznego. W kapitalizmie imperialistycznym funkcję mistyfikacyjną „zmysłowego”, jak wspomnieliśmy, pełniły wysmakowane dzieła skali *Madame Bovary*. Wspomniana reklama odsłania zubożałą i upadłą postać awangardyzmu współczesnego. „Stylowo, tajemniczo, z fasonem” zmontujemy przemilczenie, że chodzi o piwo. Z drugiej strony w podziale zmysłowości zawsze chodzi o widzialność, przybliżenie wszystkim trybów percepcji, które mają udzielać się powszechnie. Wraz z erozją wielkiego indywidualizmu cyfryzacja zdaje się nie poczuwać do obowiązku szczególnej dbałości o to, by manipulacja, apel, reklama wysiliły się na logiczne uzasadnienie swojej sugestii. W przykładzie tym upowszechnia się także przyzwolenie na transgresję przeciwko prawu, w tym nakazowi życia w trzeźwości. Taka perwersyjna idea solidarności, równości ma wiele sposobów, by przetrwać, przetrząść się bezkarnie na tkanki i organy przestrzeni medialnej i wirtualnej.

Czy biorąc pod uwagę wiecznie żywy etos romantycznego patrzenia wstecz na świat lepszych i solidnych rzeczy, znając już zasadę postępującego upadku jakości w każdym sensie tego słowa, możemy przewidzieć przyszłość? Niniejsza refleksja wskazywałaby na to, że reklamy będą sprawniej spełniać swoje zadanie, ale piwo będzie jeszcze gorsze. Poważniejsze konsekwencje jednak będą miały niekontrolowane przerzuty tożsamości do przestrzeni wirtualnej. Gdy jako lalka z plastikową cerą ja, jako zadowolone z siebie ja idealne, uwolni się od krytycznego spojrzenia Innego, może dojść do stopniowego zacierania się granic między idealnym ja i ideałem ego. Miejmy nadzieję, że kwestia ta zasłuży sobie na krytykę i lepiej oświetlone miejsce w dyskursie.